

Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002

David Blonde

Numéro 32, automne 2002

Cirque et théâtralité : nouvelles pistes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041510ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041510ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blonde, D. (2002). Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002. *L'Annuaire théâtral*, (32), 129-149.
<https://doi.org/10.7202/041510ar>

Résumé de l'article

La représentation sur une scène de la violence filiale remonte au théâtre grec, qui met en scène le meurtre de Clytemnestre dans l'*Orestie* d'Eschyle. Comme la trilogie d'Eschyle, diverses pièces québécoises créées dans les années 1980 et 1990 mettent en scène le meurtre symbolique de la mère (*Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, *Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille* de Michel Marc Bouchard), ce qui, d'un point de vue anthropologique, pourrait être envisagé comme marquant le passage d'une filiation matrilinéaire (*Les belles-soeurs*) à une filiation patrilinéaire. Cet article cherchera à montrer qu'à la différence du traitement mythologique de la violence, l'évolution de la violence dans la scène familiale québécoise ne saurait se réduire à l'opposition matrilinéaire/patrilinéaire, car, dès les années 1990, la structure verticale parents-fils cède peu à peu la place à une cellule horizontale qui renverse le pouvoir des parents. Comment les atteintes à l'ordre familial fictif se traduisent-elles sur les plans sociopolitique et esthétique?

David Blonde
Université d'Ottawa

Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002

La violence a pendant longtemps été un thème interdit dans la scène familiale québécoise. Déjà dans la « première tragédie canadienne » (Lemire, 1978 : 416), *Le jeune Latour*, écrite en 1844 par Antoine Gérin-Lajoie, la violence filiale était refoulée : en signe de pardon, le fils déposait l'épée destinée à punir son père, traître à la patrie. De même, dans *Aurore l'enfant martyr* de Petitjean et Rollin, le célèbre mélodrame des années 1930, le personnage éponyme se faisait brutaliser non pas par un membre de sa famille mais par une marâtre, une intruse dans la scène familiale. La violence ne viendra mettre en question le modèle familial québécois que plus tard lorsque, dans *Un fils à tuer* (1950) d'Éloi de Grandmont, un père tue son seul héritier renouant avec le topos du sacrifice d'Isaac par Abraham dans la Genèse

Dans le « nouveau théâtre » des années 1970 et 1980, les scènes de violence filiale renouent avec la mythologie. Dans « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », Dominique Lafon établit un lien entre le mythe d'Oreste et la violence qui surgit dans la scène familiale pendant les années 1970 :

Comment ne pas voir, en effet, que la cuisine familiale dont se nourrit ce nouveau théâtre [celui qui voit le jour en 1968] repose sur une problématique conflictuelle qui s'apparente aux ressorts de la tragédie grecque ? L'*Orestie*, *Œdipe roi* racontent-ils rien d'autre que de sombres histoires de famille d'où les pères sont exclus, tués, sur lesquelles règnent des mères tyranniques et incestueuses dont l'autorité est contestée par des enfants révoltés ? (1991 : 237)

Cependant, force est de constater la présence, dans le théâtre des années 1980, d'actes de violence que l'on ne saurait assimiler aux mythes grecs. On remarquera d'abord la persistance du fait divers dans la scène familiale : d'ordre sociologique, l'agression de la mère par la fille dans *Oublier* et le meurtre du père par la fille dans *L'homme gris*, deux pièces de Marie Laberge, s'éloignent de la référence mythologique. En outre, prises en charge par le récit, certaines scènes de violence dans *Vie et mort du roi boiteux*, de Jean-Pierre Ronfard, pourraient être perçues comme l'acte de naissance de nouveaux mythes. Dans les années 1990, sont créées des pièces qui présentent de nouvelles formes de violence, irréductibles à l'opposition matrilinéaire/patrilinéaire, telles *Le chant du Dire-Dire*, de Daniel Danis, et *Le petit Köchel*, de Normand Chaurette.

La transformation de la nature même de la violence depuis une vingtaine d'années justifie un retour sur la problématique de la violence filiale dans le théâtre québécois contemporain. Je tenterai donc d'en cerner l'évolution par l'étude de pièces représentatives des vingt dernières années : *L'homme gris* (1984) et *Oublier* (1975, 1987) de Marie Laberge, *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard (1981), *La contre-nature de Chrysippe Tanguay*, écologiste de Michel Marc Bouchard (1982), *Celle-là* (1993), *Cendres de cailloux* (1992) et *Le chant du Dire-Dire* (1996) de Daniel Danis, *Les reines* (1991) et *Le petit Köchel* (2000) de Normand Chaurette et *Catoblépas* de Gaétan Soucy (2001). Cette lecture socio-anthropologique du théâtre québécois postule, à la suite de celle de Todd et de toute une tradition anthropologique qui remonte à Hobbes, que « les rapports familiaux [...] servent de modèle aux relations politiques et définissent le rapport de l'individu à l'autorité (Todd, 1999 : 26) ».

Du fait divers à la violence tragique

Malgré la quête de références mythiques qu'entreprennent des auteurs dramatiques comme Michel Tremblay et Michel Marc Bouchard, la violence sociologique domine dans des pièces plus récentes, celles de Daniel Danis, par exemple : *Cendres de cailloux* où il est question du viol de la mère par un

malfaiteur à Montréal ; *Le chant du Dire-Dire*, qui évoque le viol de la sœur Noéma ; ou encore *Celle-là*, qui met en scène une mère coupable d'avoir battu son fils jusqu'à le rendre muet. Le fait divers se définit avant tout par son origine : il provient du discours sensationnaliste véhiculé par les médias de masse. Cette violence stéréotypée s'impose dans les pièces de Laberge qui, pour l'essentiel, demeurent imperméables à toute référence mythologique. On peut distinguer deux types de faits divers, que j'appellerai violence passive et violence active. Entendue comme le fait de subir non pas un acte de violence mais des souffrances d'ordre psychologique, la violence passive dans le théâtre de Laberge s'incarne dans les types de la fille anorexique et incomprise et de la femme victime du reflet de sa propre personne. Dans *L'homme gris*, la violence subie par l'héroïne Christine est d'ordre psychologique : avant d'être la victime des désirs incestueux de Roland Fréchette comme de son alcoolisme, elle se voit condamnée à une autre forme de violence, le silence : son père ne l'écoute pas, d'où la quasi-absence d'interventions de Christine. Avant d'être la proie d'une vision stéréotypée du corps féminin (« Laisse-moi t'dire que ça s'est pas arrangé depuis qu't'es partie. [Ta mère] a ben repris une quinzaine de livres. Avec c'qu'a l'avait déjà comme fond, laisse-moi t'dire que ça paraît » – p. 23), elle souffre du vif dégoût que lui inspire son père – comme en témoignent ses vomissements constants –, de la peur aussi, comme le laisse entendre son incapacité à prononcer des mots commençant par la lettre P. Incomprise, victime d'une maladie fortement médiatisée, réduite au silence, elle apparaît comme la descendante d'Aurore, brutalisée cette fois par le géniteur lui-même, plutôt que par son ombre, la marâtre. En mettant en scène un père-bourreau, *L'homme gris* jette le discrédit sur la filiation patrilinéaire sans jamais pour autant échapper à la tentation du cliché.

Parfois le fait divers peut conduire à la violence physique. Devenu violence active, il est à l'origine d'agressions et de meurtres. C'est ainsi que la violence psychologique que subit la fille dans *L'homme gris* la pousse à commettre un acte de violence à son tour : Christine-Aurore tue Roland Fréchette. Ce meurtre s'écarte du *topos* de la scène familiale traditionnelle où le père tyrannique est mystérieux parce qu'il est absent. Dans *L'homme gris*, le meurtre trouve sa victime dans un père (omni)présent sur scène et rendu transparent par l'ivresse. Le meurtre du père par la fille a donc de quoi surprendre. En outre dans une famille autoritaire, la violence filiale n'a d'efficacité symbolique que si elle vise la mère car, comme le montre Todd, c'est cette dernière « qui assure la reproduction des mécanismes psychologiques de respect de l'autorité » (1999 : 108). Autrement dit, le crime de Christine n'était pas dirigé vers

la bonne cible : seule la mise à mort ou l'agression de la détentrice du pouvoir effectif de la famille québécoise – la mère – aurait pu être interprétée comme une tentative symbolique de renverser la structure familiale québécoise.

Une autre pièce de Laberge, *Oublier* met en scène la violence à l'égard de la mère, atteinte de la maladie d'Alzheimer. Contrairement au crime qui a lieu dans *L'homme gris*, l'acte de violence précède l'intrigue d'*Oublier*, le drame étant avant tout, selon les termes de Dominique Perron, « une postface aux événements réellement marquants » (1996 : 497). L'échange entre les quatre personnages nous apprend que, liée à la malade par une inébranlable solidarité, Jacqueline, la fille aînée, a surpris Micheline en train de battre leur mère. Micheline avoue elle-même avoir été sur le point de commettre un meurtre : « J'avouais la tuer! J'ai sauté d'sus, pis j'ai fessé. J'aurais tuée certain si Jacqueline était pas arrivée. J'aurais tuée » (p. 123). Mais on pourrait affirmer que, en tentant de tuer sa mère, elle assaillait sa propre personne : « Chus venue comme folle, j'me sus vue dans ses mains tordues, comme un tit bout d'ivoire cassé » (p. 123). En fait, elle commettait un acte de révolte contre le sort réservé aux femmes qui, risquant toujours de voir disparaître les signes rassembleurs d'une *mémoire* commune, se trouvent démunies dans leur quête de reconnaissance sociale. Car c'est après avoir pris conscience de l'amnésie de la société à laquelle elle appartient (Micheline aurait¹ perdu la mémoire lors d'un accident) que la fille attaque sa mère. Dépourvues de *références* susceptibles de susciter un sentiment de solidarité mutuelle, ni la mère ni la fille n'ont de souvenir à partager : l'oubli se transmet de la mère à la fille. Puisque se souvenir, c'est exister (« De toute façon, j'existe pus. J'ai pas d'mémoire, pas de passé » – p. 51) et qu'inversement oublier, c'est cesser d'exister, Micheline, atteinte d'amnésie, est représentée comme une non-personne, comme un individu privé de toute existence sociale. Tel est l'héritage – ou plutôt l'absence d'héritage – qui a poussé la protagoniste à commettre un crime.

Oublier n'est pas sans rappeler le meurtre de la mère dans *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. Contrairement à la pièce de Laberge, la création collective de 1979 met le crime directement en scène. Dans l'introduction, Pol Pelletier insiste sur l'importance d'un matricide physique : « Le procès à

1. Sa sœur Judith conjecture qu'il ne s'agit là que d'une feinte : « Supposons qu'Micheline en avait plein l'casse, j'sais pas moi, que maman pour elle, c'tait trop. Qu'a était pus capable d'en prendre. Supposons que, comme j'la connais, a était pas capable de l'dire, pas capable de trouver ça corrique de sa part de l'abandonner, supposons qu'a n'en pouvait pus, qu'a n'en pouvait pu pantoute... ça s'peut-tu qu'a soye amnésique parce qu'a *vent* pas s'en souvenir ? » (Laberge, 2000 : 84).

la mère qu'à l'origine je voyais comme un vrai "procès" (style tribunal) suivi d'une condamnation et d'une mise à mort. (Je voulais absolument tuer physiquement la mère sur scène. La vraie bataille. Le corps à corps entre fille et mère. Le sang. Tuer physiquement mon héritage de honte et d'impuissance) (1979 : 4). Cependant, comme dans la pièce de Laberge, la mère n'est pas condamnée à mort en tant que détentrice du pouvoir familial : elle est coupable d'être la complice de l'autorité patriarcale et de léguer à sa progéniture une soumission atavique. Voilà ce que suggère le *leitmotiv* du premier tableau : « Je suis reine, mère, vierge, martyre, sainte, pure, intouchée, intouchable, épouse, mère, chrétienne, fidèle » (p. 16). À la différence d'*Oublier, À ma mère...* convoque un mythe : le mythe « masculin » de la Vierge. Mais les deux pièces ont en commun de traduire la non-identification des femmes à l'imaginaire masculin occidental, la pièce de Laberge en refusant d'y puiser, la création collective en le livrant à un procès virulent. Dans les deux cas, il n'y a pas de véritable remise en cause du pendant québécois de la famille autoritaire, car seule l'autorité paternelle est visée.

La non-identification des femmes à l'imaginaire masculin occidental pourrait expliquer pourquoi, à la différence de ce qui se produit dans de nombreuses pièces écrites par des hommes, aucun acte de violence survenu dans *Oublier* et *L'homme gris* – pas plus que dans *À ma mère...* – ne relève directement du mythe proprement dit : comme l'affirme Ida Magli, à propos des rites d'initiation primitifs, « le récit mythique a en effet été créé par l'homme : c'est la production intellectuelle et culturelle par excellence, dont les femmes ont été délibérément exclues » (Magli et Conti Odorisio, 1983 : 22-23). La violence issue d'une mémoire culturelle universelle, c'est-à-dire la violence mythique dont la propriété fondamentale est de déborder les murs de la cuisine, serait, de ce point de vue, l'apanage des hommes. Comme un bien matériel, la « mémoire » culturelle se transmet du père au fils. Convoquer une référence culturelle, c'est assumer cet héritage.

Absente dans *L'homme gris* et *Oublier* de Laberge, la violence mythique est omniprésente dans *Vie et mort du roi boiteux* de Ronfard, qui fonde son cycle sur de grands mythes occidentaux : Iphigénie, Moïse, Abraham, Néron... Dès lors, la « mémoire » culturelle se borne seulement à l'histoire d'un peuple, celui du Québec : en signe de rupture par rapport au théâtre engagé des années 1970 dont Jean-Claude Germain s'est fait le porte-parole, elle amorce une nouvelle phase dans l'évolution de la scène familiale en remplaçant la famille québécoise, incarnée par le clan Roberge, au nombre des grands mythes,

incarnés par les descendants de Filippo Ragone, dit le Débile. Les actes de violence qui ont lieu dans *Vie et mort du roi boiteux* ne peuvent être envisagés que par référence à leurs antécédents mythiques et historiques, à commencer par la figure tragique de Richard III.

La référence à une pièce de Shakespeare transforme le traitement de la violence filiale. Cette métamorphose est avant tout d'ordre esthétique : le recours à *The Tragedy of Richard the Third* commande la mise en scène ostentatoire de la violence. Ainsi, une didascalie oblige le metteur en scène à représenter le meurtre de Catherine Ragone par son fils Richard Premier, nouvel Oreste : « Il tire le coup de feu qu'on a entendu depuis le début de la pièce. La robe de Catherine est éclaboussée de sang. Elle meurt » (Ronfard, 1999b : 296). Non seulement la violence a-t-elle lieu sous les yeux du spectateur comme dans la pièce de Shakespeare, mais elle relève du spectaculaire, d'où le caractère prescriptif de l'indication scénique renvoyant aux éclaboussures de sang.

Toutefois, par son traitement singulier de la violence tragique, le cycle du *Roi boiteux* s'éloigne peu à peu de son intertexte : à la différence des actions sanglantes que commet Richard III, le meurtre de Richard Premier est, paradoxalement, le fait de la victime, qui tend à son bourreau l'arme destinée à la tuer : « Catherine : Exagère pas, petit, il te reste encore une chose à faire. *Elle lui tend le revolver. Richard le prend* » (p. 296). Il est ainsi à l'origine d'un double renversement : d'abord par rapport au mythe d'Oreste, mû par son désir de venger son père ; puis vis-à-vis de l'intertexte shakespearien, qui met en lumière le machiavélisme et le génie du meurtrier². Alors que Richard III incarne le type de l'usurpateur intelligent, Richard Premier apparaît comme un homme impuissant, indigne du pouvoir royal. Bien qu'il soit l'héritier légitime du trône, ce roi manqué se montre trop lâche pour assumer le pouvoir qui lui revient. Il trahit sa poltronnerie en avouant sa peur des femmes, en qui il voit le vagin castrateur de sa mère : « C'est son... son... bon, là... enfin... son sexe. C'est comme la bouche d'un requin avec les dents des deux côtés ; jusqu'à présent j'ai jamais pu » (p. 99). Le caractère « tragique » des actes de violence

2. Henry Normand Hudson affirme à propos de Richard III que « his intellectuality is idealized so far and in such sort from the Poet's own stock, as to season the impression of his moral deformity with the largest and most various mental entertainment. If he be all villain, he is an all-accomplished one; and any painful sense of his villainy is spirited away by his thronging diversions of thought [...] » (Shakespeare, 1967 : XXV). [« Le poète idéalise le génie du protagoniste au point où il est permis de dire que le divertissement intellectuel qui en résulte tempère l'impression que l'on a d'une difformité morale. Le scélérat qu'est Richard III est infiniment intelligent ; et ses jeux d'esprit modèrent tout malaise provoqué par ses crimes [...] » (Je traduis librement)].

commis par Richard Premier réside justement dans le fait que ce dernier n'a jamais pu : ses actions ne sont pas le fruit de sa propre volonté mais des ordres que lui donne Catherine Ragone et, indirectement, du pouvoir matriarcal dans son ensemble. Si Richard III commet des actes de violence pour prendre sa revanche contre le legs de sa filiation, son handicap, il n'en va pas de même de Richard Premier : signe d'une impuissance insurmontable, l'infirmité qui pèse sur le personnage apparaît comme un destin qui mine la Cité à sa base. Comme le résume Jean-François Chassay, « [l]orsqu'une scène violente éclate entre hommes et femmes, ce sont toujours les hommes qui sont écrasés » (1983 : 98). L'humiliation de Richard Premier correspond au triomphe du matriarcat au théâtre, incarné par Catherine Ragone.

Alors que le cycle du *Roi boiteux* réinvente la violence dynastique pour marquer la victoire du pouvoir maternel, *Les reines* de Chaurette, qui, comme la pièce de Ronfard, dérive de *Richard III* de Shakespeare, en annoncent le déclin. À la différence de Shawn Huffman (2000), qui, en marge du politique, pose le pouvoir du langage comme le problème essentiel que soulève la pièce de Chaurette, je tenterai de montrer l'importance d'un autre problème, celui du rapport de la mère au pouvoir proprement politique. Bien que l'absence de tout homme sur scène semble de prime abord consacrer le rôle de la femme dans la pièce, le pouvoir maternel est représenté comme hypothétique puisqu'à l'exception d'Élisabeth, détentrice du pouvoir effectif et victime potentielle d'une usurpation, « les reines » sont en *attente* du pouvoir. Comme le dit Louise Vigeant, « elles veulent être reines... mais cela ne dépend-il pas plus des hommes que d'elles-mêmes ? » (1998 : 142).

L'inscription de la violence comme condition de prise du pouvoir présente un paradoxe : c'est par son caractère *virtuel* – c'est-à-dire hypothétique – que la violence dynastique acquiert toute son efficacité. Car contrairement au cycle du *Roi boiteux*, la manipulation de l'information par les reines empêche le spectateur de savoir si la violence qui est évoquée a véritablement lieu. Dans un monologue, la reine Élisabeth pleure la mort de son mari, le roi Édouard : « Édouard en suprématie / Morcelé par la roue de son mal / Édouard notre souverain / Notre seigneur et notre tout / Notre roi Édouard est mort » (p. 25). Mais Anne vient tout juste de dire le contraire : « Je me rassure : le roi Édouard vit toujours » (p. 17). De même, Anne Warwick affirme que « Richard n'a convoqué les assassins / Que pour le milieu de la nuit » (p. 22). Incapables de déterminer le moment du crime, « les reines » se trouvent en quelque sorte bernées par la figure du fils. Mystérieux parce qu'il est

évoqué comme un acteur hors scène, il échappe au pouvoir matriarcal du fait du caractère imprévisible de ses actes.

Mais si le spectateur ne voit jamais Richard commettre de crime pendant le temps de la représentation, il l'en sait néanmoins capable. En effet, contrairement à *Vie et mort du roi boiteux*, où le protagoniste, jouet de la volonté maternelle, commet des meurtres presque malgré lui, la pièce de Chaurette réaffirme la capacité des hommes à la violence politique, tout en campant des personnages féminins inaptes à toute tentative de soustraire la Cité à « l'anarchie des ombrages » (p. 16). Alors que dans le cycle du *Roi boiteux*, c'est Richard l'impuissant, dans *Les reines*, c'est Anne Warwick la poltronne, qui finit par avouer sa peur du pouvoir : « L'idée de régner sur cette île / M'est insupportable / Me terrorise / Est un mauvais rêve » (p. 17). Épée de Damoclès chez Richard Premier, l'infirmité de Richard dans *Les reines* est, au contraire, loin de condamner ce dernier à l'échec. En fait, Anne Warwick va jusqu'à décrire l'infirmité de son amant comme un leurre : « Le règne m'effraie si vous saviez / Plus encore que l'idée d'épouser Richard / Lequel n'est pas si brutal qu'infirme / Et infirme à un degré moindre / Que ce qu'en dit votre famille » (p. 17; je souligne). Du coup, elle laisse entendre que « les reines », en attente du pouvoir, ont tort de méconnaître le pouvoir du fils.

Bref, on peut affirmer que le traitement du thème de la violence dans *Les reines* réhabilite le pouvoir du fils tout en disqualifiant le matriarcat. Mais en représentant la violence comme une simple éventualité, sans cesse mise en question par la structure temporelle du texte (il y a un perpétuel va-et-vient entre le présent, le futur et le passé), la pièce de Chaurette finit par « dédramatiser » la référence à la pièce de Shakespeare au profit de la poésie, voire de la musique et, du coup, relativise la dimension tragique des meurtres de la pièce shakespearienne. L'absence de signes susceptibles d'informer le spectateur sur la façon dont se dénoue l'intrigue – la pièce n'a à vrai dire aucun commencement ni aucune fin – écarte toute manifestation d'un *fatum* et représente le triomphe du fils seulement comme une possibilité envisageable.

Mise en scène dix ans après le cycle du *Roi boiteux*, *Les reines* pourrait être considérée comme une pièce de transition entre le règne de la mère et le règne du fils. La pièce de Chaurette semble donc corroborer la thèse de Lafon selon laquelle « [l']évolution récente de la dramaturgie québécoise traduit, on l'a vu, le passage d'une structure matrilineaire à une structure patrilineaire » (1991 : 243). En l'occurrence, la violence se traduit d'abord par le triomphe

de la mère dans *Vie et mort du roi boiteux* de Ronfard, ensuite par le dérapage du matriarcat dans *Les reines* de Chaurette. À la lumière d'une telle évolution, on pourrait mettre en relation les transformations de l'*oïkos* – la famille-maison, le clan, comme le définit Florence Dupont (2001 : 31, 37) – avec les diverses conceptions de la *polis* qui en découlent. De ce point de vue, étant donné que « [d]es sociétés atteignant le stade de l'organisation politique ont tendance à généraliser le droit paternel », comme le soutient Claude Lévi-Strauss (1968 : 136), l'évolution de la violence tragique dans l'*oïkos* refléterait la modernisation de la vision « politique » dans la dramaturgie récente. En fait, cette modernisation n'est qu'apparente. Dans *Les reines*, par exemple, rien ne prouve que la chute du matriarcat aura bel et bien lieu. Affaibli, le pouvoir détenu par les reines n'en est pas moins réel, comme le montre cet échange entre Élisabeth et Isabelle Warwick :

La Reine Élisabeth : Descendez Isabelle Warwick / Je vous l'ordonne.

Isabelle Warwick : Vous...

La Reine Élisabeth : Êtes-vous la reine d'Angleterre?

Isabelle Warwick : Pas encore Majesté.

La Reine Élisabeth : Alors obéissez (Chaurette, 1991 : 7).

La reine Élisabeth est encore capable d'imposer l'obéissance. La deuxième réplique d'Isabelle Warwick annonce néanmoins le déclin du pouvoir maternel. D'où le commentaire de Paul Lefebvre dans la préface : « Élisabeth sait que la couronne lui glisse de la tête à mesure que son Édouard agonise » (1991 : 5).

La fin de la famille-maison

La pièce *Les reines* fournit-elle les preuves d'une tendance durable à la réhabilitation du « droit paternel » dans le théâtre québécois contemporain ? Rien n'est moins sûr car, dès les années 1980, le spectateur voit se fragiliser les assises du couple père-mère dont dépendent les structures de la parenté étudiées par Lévi-Strauss. La mise en scène d'un couple homosexuel dans *La contre-nature de Chrysippe Tanguay écologiste* de Bouchard en soulignait déjà les fissures. Le mythe euripidien de Chrysippe se substituait en quelque sorte à l'ensemble des mythes qui reposent sur le couple père-mère.

Détruit dans *Chrysippe* et à peine évoqué dans *Les reines*, une pièce qui subvertit l'intertexte shakespearien en ne mettant en scène que des personnages

féminins, c'est bien au couple père-mère qu'il est fait violence. Il en résulte une transformation radicale du crime au théâtre. Jusqu'ici il a été question de violence filiale, qui provient non seulement de rivalités sororales, fraternelles ou interclaniques, ou, à rebours, d'une volonté de bouleverser les rapports de force entre les diverses instances lourdement hiérarchisées qui régissent une filiation donnée (par exemple, une relation de subordination entre mère et fils, comme dans de nombreuses pièces des années 1980), mais aussi de déterminismes imposés par l'existence même d'un arbre généalogique. Mais dans les années 1990, la nature des actes de violence se métamorphose au fur et à mesure que s'effacent les signes renvoyant à une quelconque filiation. Structure sociale en fonction de laquelle se forge la *polis*, l'*oikos* disparaît petit à petit au profit d'un univers archaïque, qui évacue toute structure familiale hiérarchique, rendant périmés les termes réciproques (c'est-à-dire complémentaires) d'horizontalité et de verticalité.

L'univers primitif qui voit le jour dans le théâtre québécois des années 1990 se caractérise d'abord par le primat de la Nature sur la Culture. Tombée en disgrâce au xx^e siècle³, l'idée, véhiculée notamment par Hobbes et Rousseau, que l'état de culture aurait fait suite à une phase primitive, l'état de nature, fait tout de même partie de l'imaginaire collectif des Occidentaux ; pure fiction, elle relève désormais d'un ordre mythique originel, que l'homme aurait aboli en créant un ordre nouveau, soumis à un ensemble de règles artificielles (MacCormack, 1980 : 6). Cet ordre mythique se manifeste dans le théâtre québécois sous forme d'actes de violence qui, non prémédités, plongent la scène dans un univers anarchique, soumis à l'empire du hasard. Il est vrai que cette violence « primitive » surgit dans le théâtre québécois dès 1981, dans le récit de Lou Birkanian à propos du sacrifice de ses deux frères par sa mère. Le fil des événements narrés par la prophétesse échappe à toute logique causale, comme si la sacrificante avait subi l'influence du « barbare [qui] l'a aperçue » (Ronfard, 1999a : 56). Mais c'est surtout dans le théâtre de Danis que la violence devient le fait de la Nature, thème jusque-là peu exploité dans le théâtre québécois, qui s'interroge surtout sur les sociabilités civique et politique dans les années 1970 et sur lui-même dans les années 1980. La Nature est à l'origine des sévices corporels que la Mère inflige au Fils dans *Celle-là*. On ne peut que trouver inadéquat le vocabulaire moral utilisé par Louise Ladouceur dans sa critique de la pièce : *Celle-là* serait « le plaidoyer le plus éloquent pour

3. « De tous les principes avancés par les précurseurs de la sociologie, aucun n'a, sans doute, été répudié avec autant d'assurance que celui qui a trait à la distinction entre état de nature et état de société » (Lévi-Strauss, 1968 : 3).

le droit au rachat et au pardon » (2000 : 56). Il n'y a pas de faute à pardonner, car le crime de la mère, imputable à l'épilepsie dont elle souffre et qui échappe à son contrôle, est le fruit du hasard. L'irruption de la Nature dans *Celle-là* évacue toute manifestation de la volonté humaine.

Mais l'emprise des forces violentes de la Nature ne se fait sentir que progressivement dans le théâtre de Danis. D'ordre sociologique, les crimes qui se déroulent dans *Cendres de cailloux* (notamment, le viol de la mère Éléonore, crime qui a lieu avant le début de l'intrigue) relèvent de la volonté humaine. Mais s'instaure une intense symbiose entre la Nature et le personnage de Shirley. C'est de cette communion avec la Nature que procède son caractère sauvage. Bien qu'elle travaille dans une bibliothèque, foyer de la Culture⁴, Shirley incarne, par son discours peu raffiné, la violence de forces irrationnelles, surhumaines ou animales⁵, selon le point de vue. C'est son allure de Femme virile élevée dans la jungle qui justifie qu'elle soit placée sous le signe d'un mythe, celui de la femme guerrière : « Une Amazone montée debout sur les étriers » (p. 23). La violence primitive est ainsi associée à une figure mythique féminine. Dans *Cendres de cailloux*, elle ne bouleverse pas la verticalité des rapports de force dans la famille québécoise, puisqu'elle s'inscrit dans la filiation matrilineaire à l'origine des Amazones. Émergeant à l'intérieur d'une structure sociale par essence hiérarchique, la famille matriarcale, elle est indissociable des structures de la parenté à la base de la société québécoise. Loin de prendre ses distances avec la Culture (l'ordre social), elle signe un pacte fusionnel avec elle : comme l'écrit Gilbert David dans la préface, les personnages « se mesurent à un destin amoureux où se mêlent l'énergie chaotique des éléments naturels et les figures inquiétantes d'un ordre social » (1992 : 5). Autrement dit, elle ne fait que laisser entrevoir l'avènement d'un univers archaïque dans le théâtre québécois.

Mais à la longue, la violence perpétrée par la Nature finit par éliminer toute structure hiérarchique et prépare la mise en échec du social dans le théâtre québécois. Se mouvant à l'horizontale, à ras de sol, elle a tendance à abolir les rapports verticaux entre parents et enfants. En cela, la disposition de l'espace dans *Celle-là* est révélatrice de la persistance de la structure familiale,

4. Le personnage de Coco ne manque pas de soulever ce paradoxe : « Shirley gagne son pain / à l'endroit où la forêt est la plus raffinée. / À la bibliothèque de la ville ! A sûrement lu dans sa vie / deux forêts au complet » (Danis, 1992 : 22).

5. À propos du zoomorphisme de Shirley, voir l'analyse de Patricia Belzil, « Le rituel de la vie » (1994 : 103).

en plaçant le Vieux, père de substitution, au deuxième étage et la Mère au premier⁶, comme si la scène se modelait sur le « droit paternel ». Alors que la violence infligée par la Nature a à peine fait apparaître des lézardes dans le « logement d'une ville de province » (Danis, 1993 : 8) où se déroule l'action de la pièce, elle va jusqu'à abolir la hiérarchie familiale dans *Le chant du Dire-Dire*. Surgissant sous forme d'un « Orage », elle décapite la famille Durant en tuant les parents adoptifs de Fred-Gilles, William et Rock et provoque la constitution d'une cellule fraternelle libérée des symboles destinés à marquer l'appartenance des fils à la société civile : le père, « enterré au sud », symbolisait leur inclusion dans le Québec moderne, urbain ; tandis que la figure de la mère, « la nôtre chérie, [enterrée] au nord » (Danis, 1996 : 18), renvoyait à un territoire primordial, conformément à la théorie du peuple primordial de Bachofen, qui associe terre et femme (Borgeaud, 1999 : 135-141 ; Magli et Conti Odorisio, 1983 : 43). Désignée comme élément destructeur de la société civile, la violence infligée par la Nature représente la *genèse* (« Après plusieurs années, le jour arriva où tout a commencé » – Danis, 1996 : 12) d'une communauté fraternelle utopique, réunie autour de la Parole : « Toujours, ils sont reliés-soudés. Depuis toujours. Trois frères et une sœur reliés par un objet, le même, dans leurs mains : le Dire-Dire » (p. 11).

Comme l'indique le titre du premier tableau (« Le Dire : Émerger pour le temps des partages »), l'« Orage » donne naissance à une communauté de partage où s'abolissent les inégalités imposées par la structure familiale. Il instaure le règne de la Parole, symbolisé par le Dire-Dire, règne qui est représenté comme la condition de communion des trois frères ; d'où le rôle prépondérant du récit collectif, qui permet aux frères de mettre la Parole en commun tout en réduisant le souvenir de la famille à une simple *référence* identitaire. Comme le relève Nadine Desrochers, « cette voix commune est en quelque sorte la caractérisation de la parole originelle » (1999 : 128). En faisant place à une Parole commune, qui met tous les locuteurs sur un pied d'égalité, l'Orage se trouve à la base d'une mystique du Verbe.

L'avènement de la violence rituelle

Mais la création d'une communauté égalitaire autour d'une mystique du Verbe ne dépend pas seulement de la violence causée par la Nature ; elle dépend aussi d'un autre type de violence : le sacrifice. Dans *Le chant du Dire-Dire*, la

6. Pour une analyse plus détaillée, voir celle de Christian Guay, « La mise en espace de *Celle-là* » (1994 : 110-119).

brebis sacrificielle s'incarne dans le personnage de Noéma. Les frères sacrifient symboliquement la sœur en l'excluant de leur communauté du Verbe : « On a garroché Noéma en dehors de la chambre pour qu'elle rejoigne nos amours de cadavres » (p. 17). Elle est en fait la victime de deux sacrifiants symboliques : d'une part, la cellule fraternelle ; d'autre part, la société, relayée par l'agresseur qui l'a précipitée dans un état comateux. Depuis son « vol » Noéma se trouve inapte à prononcer le moindre mot ; on ne l'entend dire que « Et... Et... ». La répétition anaphorique de la conjonction souligne son rôle de tisseuse de relations, tout en mettant en évidence la réification du féminin que nécessite la création d'un sentiment de solidarité entre garçons.

Mais le sacrifice d'un être vivant, symbolique ou non, peut être envisagé non seulement comme un don, mais comme une demande. Défini par Roger Bastide comme se constituant de « deux pôles : d'un côté, on offre et, de l'autre, on se prive de ce que l'on offre » (1990 : 464), le sacrifice sert également à compenser cette même privation par l'appropriation de « la force vitale contenue dans [le] sang » de l'être sacrifié (p. 465). Au théâtre, force vitale rime souvent avec inspiration artistique. Dans *La contre-nature de Chrysippe Tanguay écologiste*, le personnage éponyme joue le rôle du sacrifiant : après avoir fait une fausse couche imaginaire, il finit par se déclarer coupable du meurtre de son petit Sébastien : « Je viens de tuer notre enfant. Je saigne, je saigne. Je suis en train de perdre Sébastien » (p. 55). Selon une lecture réaliste de la pièce, le sacrifice n'a pas lieu, puisque Chrysippe n'a jamais réellement été *enceint* et Sébastien n'a jamais existé. En fait, le héros commet le véritable infanticide en tuant Alice, sa femme :

Quand la police est arrivée, y t'ont trouvé caché dans l'placard, raconte Laïos. Y'ont dessiné le profil d'Alice avec une craie sur le plancher. Toé, tu t'es garroché su'a craie pis t'as dessiné su'l'profil les yeux, le nez, la bouche, les seins, le ventre d'Alice. T'as rajouté un pénis pis des testicules pis t'as écrit su'l' ventre du profil *Sébastien*. Après tu t'es mis à brailler devant ton chef-d'œuvre (p. 71).

Le meurtre d'Alice, mère potentielle, n'est qu'une façon détournée d'évoquer le sacrifice du fils réel au profit d'un fils imaginé. Si ce fils imaginé porte le nom de la muse de la communauté gaie – saint Sébastien –, c'est qu'il est la représentation même de l'œuvre d'art. Investi d'une fonction esthétique qui sera reprise dans *Les Feluettes*, le sacrifice symbolique de la fécondité naturelle au profit de la fécondité « artificielle » qu'est la création artistique permet à Chrysippe de conquérir les forces inspiratrices de la muse saint Sébastien et

d'assurer ce faisant l'autogénération de son œuvre, traduite sur le plan formel par la mise en abyme.

Les sacrifices qui ont lieu dans *Le petit Köchel* ont également partie liée avec un programme esthétique. Coupables d'avoir voué un culte à Mozart tout en négligeant leur progéniture, les quatre « mères dévorantes » (Godin, 2000 : 17) offrent les jumelles Heifetz en holocauste afin d'apaiser les rugissements de leur fils jaloux. Mystérieux, redoutable, éminemment désirable, ce dernier a l'allure d'un dieu caché. Que le violoniste américain Jascha Heifetz se métamorphose en jumelles dans le texte est significatif, car le propre du gémellaire est le caractère exponentiel des forces primordiales qui s'en dégagent par-delà toute structure sociale :

D'autres cultures, pourtant, moins centrées sur la notion de personne recourent à l'image des jumeaux, non plus pour mettre l'accent sur le repliement dans la ressemblance mais, au contraire, pour insister sur les bénéfices que procure la multiplication de l'identique. Dans cette perspective de sous-estimation des relations de couple qui est celle du clan, c'est bien la vision euphorique de la fertilité initiale symbolisée par la naissance double qui préside à la fantasmagorie gémellaire (Boyer, 1988 : 630).

En mangeant les jumelles Heifetz, que l'on pourrait tenir pour les figures emblématiques de la fécondité, le fils anthropophage veut accaparer les vertus créatrices de la féminité et de la musique à la fois. Le sacrifice cannibale des jumelles musiciennes permet *a fortiori* de donner chair à la musique : « L'âme de notre monde musical est en vie, animé d'un souffle, et constitué de chair humaine » (Chaurette, 1999 : 14). Le sacrifice des jumelles permet à cette musique « charnelle » de s'autogénérer, d'où « l'éternelle reprise en si bémol » (p. 16). La circularité formelle de la pièce, emportée par un incessant mouvement analeptique comme dans *Les reines*, traduit non seulement un souci de musicalité, mais aussi une volonté de placer le théâtre sous le signe du sacré, assuré par la « messe noire » (Godin, 2000) qui s'amorce dès le suicide de l'enfant-dieu : « Nous devons commémorer sa mort, et répéter cette soirée pour que jamais son souvenir ne disparaisse » (p. 49). Le culte qui s'ensuit sert à remplacer celui qui, naguère, fut voué à Mozart : « Depuis le berceau notre fils était acclimaté à la prépondérance de Mozart, dit Lili. Il s'est endormi dans la paix, avec la certitude que nous saurions réparer l'exagération d'un culte par une offrande » (p. 51). L'intervention de Lili ne saurait être plus explicite : elle est l'aveu d'une communion rituelle qui aplanit les relations

entre les personnages de la pièce : la distinction entre l'« aînée » et la « cadette » est estompée et la question de la légitimité écartée. Chacune étant considérée comme légitime, les quatre mères se trouvent égales devant la figure divinisée du fils.

La déification du fils sonne le glas de la scène familiale telle qu'on l'a connue jusque dans les années 1980. Tandis que *Les belles-sœurs* présente une image mythifiée – et théâtralisée par le chœur – de la société à laquelle appartient le spectateur, caractérisée par ses rivalités et ses injustices, la violence dans le théâtre de la fin du xx^e siècle rend impossible toute représentation cohérente du social. Tout comme *Le petit Köchel*, de Chaurette, *Catoblépas*, de Soucy, sape la base de la scène familiale en faisant sans cesse référence au rite sacrificiel. En mettant en scène l'obsession de deux mères – la Religieuse et la mère biologique Alice – à l'égard de leur fils anthropophage, *Catoblépas*, dans cet avatar du mythe de l'ogre, éloigne le sacré de celui auquel avait donné lieu la liturgie chrétienne au Moyen Âge. Alors que l'enseignement judéo-chrétien met un terme à la pratique primitive de l'immolation, la Religieuse avoue idolâtrer son fils mortel et raconte avoir déposé, telle une païenne, des offrandes humaines à l'autel de l'enfant-dieu : « Mais ma communauté [religieuse] ne signifie plus rien pour moi. Je n'ai plus que d'anciennes habitudes, des habitudes de petite fille, comme de sucer des retailles d'hostie. (Petit rire las.) Mon Dieu désormais, c'était lui. Appelez cela mon idole, si vous préférez » (Soucy, 2001 : 36). Le titre lui-même suggère que le théâtre, ayant retrouvé ses origines primitives, entre en symbiose avec la Nature : décrit dans *La tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert comme un « buffle noir, avec une tête de porc tombant jusqu'à terre et rattachée à ses épaules par un cou mince long et flasque comme un boyau vidé » (Brunel, 1988 : 229), le *Catoblépas*, présenté dans la pièce de Soucy sous la forme d'une poupée à laquelle le fils Robert, nouveau « Barbe-Bleue », sacrifie des petites filles, est « doté du regard mortel de Méduse » (Brunel, 1988 : 229).

Alors que la fonction rituelle de la violence s'exerce par l'ouïe dans *Le petit Köchel*, le sacrifice cannibale prend donc dans *Catoblépas* la forme d'un regard dévorant : « Je guettais l'éclat des yeux de Robert caché sous le masque, son regard de mouche. Ah ! que je n'aimais pas ça. Et il voulut la revoir [la fillette], la voir le plus souvent, il voulut ne plus voir qu'elle » (Soucy, 2001 : 41). La recherche de la fillette rejoint le thème du jumeau. Pratiquant « une religion de semblables pour les semblables » (p. 36), Robert cherche à ressusciter l'autre moitié de sa personne, sa sœur jumelle Ghislaine, tuée par la

mère Alice. En dévorant des yeux les fillettes que lui livre la Religieuse, en s'accouplant avec l'une d'entre elle, Robert tente de rétablir le lien charnel qui l'unissait à sa sœur jumelle dans le ventre d'Alice, comme cette dernière le révèle à la fin de la pièce : « Ces petites filles que tu réclamaïis sur ton oreiller, en souvenir des saisons passées dans mon sein, ton petit cœur battant contre le cœur de ta petite sœur » (p. 58). Comment ne pas voir dans cette volonté de retrouver un état embryonnaire un refus du social et la nostalgie d'un état de nature mythique ? Le sacrifice symbolique des fillettes apparaît de ce point de vue comme un désir de reconquérir un univers primordial dans lequel tous les vivants sont normaux et se ressemblent tels des jumeaux.

La quête d'expériences qui rappellent la vie intra-utérine arrache le fils à l'emprise du temps et, comme dans *Le petit Köchel*, l'introduit dans un univers « naturel » qui, circulaire, n'évolue pas. Le titre lui-même renvoie au règne de la Nature dans la pièce de Soucy. Car l'étymologie grecque du nom Catoblépas, *katoblepein* ou « regarder par-dessous », met en lumière l'aspect proprement souterrain du regard que porte le fils-ogre sur les enfants. En cela, l'ogre représenterait moins une « figuration mythique à la fois de la voracité de l'autre (la mère dévorante) et de celle de l'enfant lui-même » (Sindzingre et This, 1990 : 895) que l'incarnation des forces souterraines qui émanent des quatre éléments fondamentaux. La référence romaine (le mythe de Catoblépas est connu grâce à l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien) fait du sacrifice un acte fusionnel entre Homme et Nature, aux antipodes de la communion des quatre mères avec la Culture (Mozart) dans la pièce de Chaurette.

Mais dans *Le petit Köchel* comme dans *Catoblépas*, la violence place la mère à genoux devant le fils, ce qui constitue un curieux renversement par rapport à la tradition matriarcale du théâtre québécois. Toutefois, les offrandes humaines rituelles que la mère fait au fils dans *Le petit Köchel* et *Catoblépas* sont rendues significatives non pas par le renversement, voire l'abolition, des structures familiales – et par ricochet, politiques – qu'elles supposent mais, par-delà la question des filiations, par ce qu'elles représentent au sens théâtral du terme : aussi bien le désir de reconquérir l'innocence de l'homme à l'état de nature que la peur d'une chute violente dans le désordre. Bref, la violence rituelle ressuscite le fils qui a été tué dans le drame de Grandmont : il incarne désormais, selon la perspective, une énergie vitale à vénérer ou un monstre à craindre comme Dieu. En affermissant le pouvoir symbolique du fils, la violence primitive rapproche en même temps le théâtre québécois de l'esthétique du conte de fées, où l'enfant est roi : Oreste s'est métamorphosé en Barbe-Bleue.

Devenue partie intégrante d'un univers fictif antérieur à l'état de société, la violence est exploitée non plus comme l'affirmation d'une solidarité *civique* mais comme l'expression d'une appartenance *cosmique*. En occultant toute référence nationale, elle redéfinit la fonction identitaire de la scène familiale : entendue comme une relation de similitude et d'interchangeabilité⁷ entre êtres humains, l'identité ne s'affirme plus en réaction contre l'Autre (l'« Anglophonie » de Robert Gurik, extérieure à la Cité) ni par rapport à l'Autrefois (l'*oikos* matriarcal propre à la mythologie québécoise), mais plutôt en communion avec le Cosmos, négation de tout particularisme.

Alors que l'engagement social semble n'avoir plus de sens, le théâtre québécois fait du sacrifice le ressort d'un engagement esthétique. Tout en rendant impossible un retour à une forme de théâtre politico-identitaire, la violence rituelle sert à affirmer la double spécificité du théâtre. Spécificité par rapport au roman, qui a eu tendance ces dernières années à glorifier un quotidien mimétique – ne serait-ce que dans un contexte historique, comme dans les succès de librairie de Laberge⁸. Que la référence intemporelle au sacré dans *Catoblépas* fasse suite à un roman, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, est significatif : l'inscription du thème du sacrifice dans la pièce de 2001 marque le passage logique du narrateur effacé des récits gothiques du XIX^e siècle au règne de la Parole annoncé par le théâtre de Danis. Ensuite, il y a une spécificité par rapport au cinéma, qui se prête mal au rituel en raison de la frontière étanche qu'il impose entre le spectateur et les acteurs. Alors que l'esthétique cinématographique diffère du théâtre « par l'absence d'interaction physique entre les acteurs et le public et par le degré élevé de réalisme qu'il peut atteindre » (Hatchuel, 2001 : 68), le récit oral d'un sacrifice rend possible le partage d'une mémoire commune : la Parole réunit scène et public autour du souvenir de ce que Soucy appelle la communauté unanime, corollaire du rite sacrificiel (2001 : 84). Sans faire de l'univers théâtral un temple et de l'espace scénique le ciment d'une communion entre les spectateurs, les sacrifiants et leur destinataire – c'est l'objectif du théâtre sacré –, des pièces telles que *Le petit Köchel* et *Catoblépas* peuvent être envisagées comme une quête de la communauté unanime originelle dans laquelle règne l'égalité entre individus. En soulignant la distance entre le temps de l'intrigue et le moment du crime, le recours au récit montre toutefois qu'il ne s'agit que d'une simple

7. L'identité se définit d'abord comme le caractère de deux êtres ou choses *identiques*.

8. Dans une entrevue avec Diane Paplovic qui figure dans le « Dossier » consacré à *Pierre ou la consolation* de Marie Laberge (1992), l'auteure déclare d'ailleurs que « le vrai péché consiste à fuir la chair, le concret, le quotidien » (Paplovic, 1992 : 135).

référence, une référence non pas à une subjectivité particularisante – la référence canadienne-française, par exemple, étudiée par Fernand Dumont (1995 ; 1996) et tout récemment par Joseph Yvon Thériault (2002) –, mais plutôt à un paradis perdu. En fin de compte, c'est grâce à cette nouvelle référence, l'autel, que la violence parvient une fois pour toutes à sortir le théâtre québécois de son ancien terrain d'élection : la cuisine familiale.

La représentation sur une scène de la violence filiale remonte au théâtre grec, qui met en scène le meurtre de Clytemnestre dans l'*Orestie* d'Eschyle. Comme la trilogie d'Eschyle, diverses pièces québécoises créées dans les années 1980 et 1990 mettent en scène le meurtre symbolique de la mère (*Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, *Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille* de Michel Marc Bouchard), ce qui, d'un point de vue anthropologique, pourrait être envisagé comme marquant le passage d'une filiation matrilinéaire (*Les belles-sœurs*) à une filiation patrilinéaire. Cet article cherchera à montrer qu'à la différence du traitement mythologique de la violence, l'évolution de la violence dans la scène familiale québécoise ne saurait se réduire à l'opposition matrilinéaire/patrilinéaire, car, dès les années 1990, la structure verticale parents-fils cède peu à peu la place à une cellule horizontale qui renverse le pouvoir des parents. Comment les atteintes à l'ordre familial fictif se traduisent-elles sur les plans sociopolitique et esthétique ?

Filial violence in drama originates in Ancient Greek theatre, which stages the murder of Clytemnestra in Aeschylus's *Oresteia*. As in Aeschylus's trilogy, several Québec plays of the 1980s and 1990s (Jean-Pierre Ronfard's *Vie et mort du roi boiteux*, Michel Marc Bouchard's *Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille*) stage the symbolic murder of the mother, which, from an anthropological perspective, could be seen as the transition from a matrilineal filiation (*Les belles-sœurs*) to a patrilineal filiation. In the present article, it will be argued that, unlike mythological violence as narrated by Greek mythological characters, the evolution of filial violence in Québec drama calls into question the traditional matrilineal/patrilineal dichotomy in plays which replace an authoritarian vertical family cell with a horizontal family cell, thus freeing the son from parental authority. What does the toppling of vertical family structures in Québec theatre reveal about the evolution of theatrical aesthetics and of Quebecers' representation of the idea of polity ?

David Blonde est étudiant au deuxième cycle de l'Université d'Ottawa. Il prépare une thèse qui porte sur le traitement poétique de la langue chez Claude Gauvreau, Michel Tremblay et Daniel Danis. Intéressé par l'inscription du mythe dans le théâtre contemporain, il a déjà publié un article sur la modernisation du mythe de Faust dans Faust, *Chroniques de la démesure* de Richard J. Léger (Discours social, vol. VII, 2002, p. 35-44).

Bibliographie

- BASTIDE, Roger (1990), « Sacrifice », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, t. 20, p. 464-466.
- BELZIL, Patricia (1994), « Le rituel de la vie », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 74, p. 98-104.
- BORGEAUD, Philippe (1999), *La mythologie du matriarcat. L'atelier de Johann Jakob Bachofen* (collab. Nicole Durisch, Antje Kolde et Grégoire Sommer), Genève, Droz. (Coll. « Recherches et rencontres ».)
- BORELLO, Christine (1990), « Oublier », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 57, p. 195-196.
- BOUCHARD, Michel Marc (1984), *La contre-nature de Chrysippe Tanguay écologiste*, Montréal, Leméac.
- BRUNEL, Pierre (dir.) (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions Du Rocher.
- CHASSAY, Jean-François (1983), « La passion comme un désert », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 27, p. 95-99.
- CHAURETTE, Normand (1999), *Le petit Köchel*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- CHAURETTE, Normand (1991), *Les reines* (préface de Paul Lefebvre), Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux* (préface de Gilbert David), Montréal/Arles, Leméac, Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Montréal, Leméac.
- DANIS, Daniel (1996), *Le chant du Dire-Dire*, Paris, Recherche-Action/Théâtre Ouvert. (Coll. « Tapuscrits ».)
- DAVID, Gilbert (1992), « Les âmes tatouées », dans *Cendres de cailloux*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, p. 5-6.
- DESROCHERS, Nadine (1999), « Le récit dans le théâtre de Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral*, n° 26 (automne), p. 119-131.
- DUMONT, Fernand (1995), *Raisons communes*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- DUMONT, Fernand (1996), *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal. (Coll. « Compact ».)
- DUPONT, Florence (2001), *L'insignifiance tragique*, Paris, Le Promeneur.
- GAGNON, Dominique, Louise LAPRADE, Nicole LECALIER et Pol PELLETHIER (1979), *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- GÉRIN-LAJOIE, Antoine (1969), *Le jeune Latour, tragédie en trois actes*, Montréal, Réédition-Québec.
- GODIN, Jean Cléo (2000), « Messe noire en si bémol », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 97, p. 17-19.
- GRANDMONT, Éloi de (1950), *Un fils à tuer, drame en trois actes et cinq tableaux*, Montréal, Éditions de Malte.

- GUAY, Christian (1994), « La mise en espace de *Celle-là* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 70, p. 110-119.
- HATCHUEL, Sarah (2001), « Shakespeare, de la scène élisabéthaine au cinéma : une perspective historique et esthétique », *L'Annuaire théâtral*, n° 30 (automne), p. 59-74.
- HUFFMAN, Shawn (2000), « Ici comme ailleurs : le territoire de la traduction dans *Les reines* de Normand Chaurette », *Voix et images*, vol. 25, n° 3 (printemps), p. 497-509.
- LABERGE, Marie (1995), *L'homme gris* suivi de *Éva et Évelyne*, Montréal, Boréal. (Coll. « Théâtre ».)
- LABERGE, Marie (2000), *Oublier*, Montréal, Boréal. (Coll. « Théâtre ».)
- LABERGE, Marie (1992), *Pierre ou la consolation, poème dramatique*, Montréal, Boréal. (Coll. « Théâtre ».)
- LADOUCEUR, Louise (2000), « Des tableaux d'une rare intensité », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 94, p. 55-56.
- LAFON, Dominique (1991), « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », *Theatre Research International*, vol. 17, n° 3, p. 236-245.
- LEFEBVRE, Paul (1991), « L'anarchie des ombrages », dans Normand CHAURETTE, *Les reines*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, p. 5-6.
- LEMIRE, Maurice (1978), « *Le jeune Latour*, tragédie d'Antoine Gérin-Lajoie », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, t. I, p. 415-417.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968), *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton & Co.
- MACCORMAC, Carol et Marilyn STRATHERN (dir.) (1980), *Nature, Culture and Gender*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MAGLI, Ida et Ginevra CONTI ODORISIO (1983), *Matriarcat et/ou pouvoir des femmes* (trad. Mireille Zanuttini et Josette Vermiglio), Paris, Des femmes.
- PAPLOVIC, Diane (1992), « Autour de Pierre [entretien avec Martine Beaulne et M. Laberge] », dans Marie LABERGE, *Pierre ou la consolation, poème dramatique*, Montréal, Boréal, p. 125-136.
- PETITJEAN, Léon et Henri ROLLIN (1982), *Aurore l'enfant martyr* (histoire et présentation par Alonzo Le Blanc), Montréal, VLB.
- PERRON, Dominique (1996), « Dire ce que l'on sait : la "docte ignorance" dans le théâtre de Marie Laberge », *Voix et images*, vol. 21, n° 3 (printemps), p. 490-506.
- RONFARD, Jean-Pierre (1999a), *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, tome I.
- RONFARD, Jean-Pierre (1999b), *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, tome II.
- SHAKESPEARE, William (1967), *Richard III* (préface de Israël Gollancz, introduction de Henry Norman Hudson), New York, Funk & Wagnalls.
- SINDZINGRE, Nicole et Bernard THIS (1990), « Cannibalisme », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, t. IV, p. 894-897.

SOUCY, Gaétan (2001), *Catoblepas*, Montréal, Boréal. (Coll. « Théâtre ».)

TODD, Emmanuel (1999), *La diversité du monde : famille et modernité*, Paris, Seuil. (Coll. « L'Histoire immédiate ».)

VIGEANT, Louise (1998), « Les reines shakespeariennes revisitées », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 86, p. 142-144.